

Мещерякова А. В. Образ Бэзила Хэллуорда в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея»: экфрастический аспект // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012. С. 180-185.

Мещерякова А. В., Половинкина О. И. Экфрастические основы образа Сибиллы Вэйн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2011. С. 293-297.

Приходько В. С. Экранные версии The Picture of the Dorian Gray: межкультурная интерпретация // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 176-184.

Соколянский М. Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. Киев; Одесса, 1990.

Уайльд О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. М. Абкиной // Уайльд О. Избранное. Свердловск, 1990. С. 19-195.

Филострат. Картины. Калистрат. Описание статуй / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск, 1996.

Хализев В. Е. Драма как род литературы. М., 1986. 261 с.

Элман Р. Оскар Уайльд: Биография / пер. с англ. Л.Мотылева. М., 2000.

Banea, Alina Marcela. Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel. Cluj-Napoca, 2012.

Cheeke, Stephen. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester, 2008.

Heffernan, James A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, London, 2004.

Wilde O. The Picture of Dorian Gray // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 77-346.

М. В. Загидуллина

СЦЕНАРИЙ «АННА КАРЕНИНА» ТОМА СТОППАРДА: КИНОДРАМАТИЗАЦИЯ КЛАССИЧЕСКОГО СЮЖЕТА

Предмет анализа в настоящей статье – сценарий Тома Стоппарда по роману Толстого «Анна Каренина», легший в основу художественного фильма. Задача исследования – выявить основные приемы построения текста Стоппарда по законам конфликта как движущей силы кинодраматургии, проинтерпретировать основные «узлы» сценария с точки зрения его соответствия / несоответствия устойчивым схемам анализа романа Толстого в отечественной литературоведческой традиции, проследить, как символический компонент реализуется средствами кинодраматургии, а философия Толстого «опредмечивается» кинодраматургом.

Прежде всего, следует заметить, что Стоппард пишет сценарий фильма, создавая, что это «вторичное увлечение», по сути он драматург, создающий оригинальные произведения для сцены, а не для экрана. Но сама роль сценариста кажется ему очень значимой: во всяком случае, он чувствует способность «одолеть» собственную «вербальность», мешающую показу [The WGA]. Для Стоппарда написание сценария было просто заполнением времени между одной пьесой и все еще не завоевавшей его воображение другой: «Writing a screenplay, he says, is like writing left-handed: “It doesn’t feel like a continuation of my writing life. It’s an interruption, but a welcome one, especially if I haven’t got a play on”» [Stoppard].

Для анализа того текста, который получился у Стоппарда, нам понадобится понять логику его подхода к роману. Прежде всего, он перечитал роман (прежде он читал его более 30 лет назад, по его собственному признанию). Во-вторых, он пересмотрел все экранизации Анны Карениной (в том числе даже немые американские варианты). Все это было нужно ему для обретения правильного баланса между рассказом и показом.

Свои ощущения от прочтения романа он сформулировал так: «“I felt quite ...” he hesitates, “I don’t know what the word is, but I felt I was under greater *surveillance* by Tolstoy compared to Ford Madox Ford. It’s a wonderful novel with some great set-pieces, like Vronsky’s steeplechase. The big question, for me, on getting to know the book again, was what to do with the second story, the Levin story”» [Stoppard]. Таким образом, принципиальным моментом становится ощущение «препятствий», неких «спотыканий» при освоении сюжета. Из них главной проблемой стала история Левина, с точки зрения Т. Стоппарда, высказанной в том же интервью, ему казалось, что Толстой, перечитав «Войну и мир» с ее второй частью эпилога, принял решение «в следующем романе распылить все эти рассуждения в ткани самой истории» [там же]. Именно поэтому Толстой дал «право» Левину вести эти серьезные разговоры о местном управлении в России, о правительстве, об устройстве ее хозяйства. Это еще больше осложняло задачу сценариста.

Сценарий серьезно отличается от фильма. Том Райт – после долгих поисков мест съемок в России и Англии – просит Стоппарда о срочной встрече. Он приезжает в лондонский пентхаус сценариста и прямо на кухонном столе разворачивает листы с идеей переноса всех сцен высшего общества в театральные декорации. Том Стоппард говорит, что ему и в голову не приходила идея театрализации сценария (хотя для зрителей фильма казалось очевидным, что театральный драматург мог предложить такое решение).

«Театральность» городских сцен противопоставлена «натуральности», естественности, простору «левинских» сцен, огромным снежным полям и цветущим лугам. Этот контрапункт, несомненно, заложен в сценарии,

он принципиален для Стоппарда. Решение Райта уточняло и делало даже более кинематографичной задачу сценариста, превращало контрапункт в визуализированную реальность.

Но вернемся к сценарию. В целом он представляет собой концентрацию сюжета Толстого. Главная задача Стоппарда – расположение сцен и попытка отразить толстовское «своды сведены». История Левина и Кити – это история чистой и очень скромной любви, где физическая сторона совершенно скрыта, плотская часть настолько заслонена чувствами и нежностью, что ее отсутствие можно считать знаковым. Единственная «физиологическая» сцена в «левинском» сюжете – эпизод в бане с крепостной Серафиной. Но в этом эпизоде мы видим «посткоитум», одевающаяся Серафина и разговаривающий с нею барин. Левин и его кратковременная любовница говорят о Боге, о прощении за тот грех, что они совершили. Серафина просит барина привезти ей из Москвы душистое мыло, чтобы «пахнуть как барышня». Этот диалог показывает в большей степени незначимость для Левина плотской любви, он полон мыслей, а не чувствований. И его любовь к Кити разворачивается в плоскости духовной близости, а не плотской. В сцене, где Теодор (Федор) объясняет барину беспричинность «правильности», Левин озарен догадкой высшего смысла:

Theodore

(scything)

Well, you don't press people hard, but you live rightly, for your soul, not your belly.

Levin

My soul! What's that? I know what my belly is. How do we know what's rightly? I believe in reason.

Theodore

Reason? And was it reason that made you chose a wife?

Levin (pause)

No.

Theodore

You're a great one for reasoning, Konstantin Dmitrich, but what's rightly is outside your mathematic – that's what's rightly about it! [Stoppard].

Помещение любви за пределы здравого смысла и прямых рассуждений, логики – вот задача Стоппарда-сценариста. Здесь он находит путь к кинематографированию идеи Толстого о «единственной правильности естественно-го». Стоит только начать об этом рассуждать – естественность разрушается. И передача этой мысли в сцене несостоявшегося диалога Левина и Кити после разговора с Федором о «математике любви» выполнена мастерски:

Кити держит младенца на руках, передает его Левину, забирает, чтобы дать маленькому сыну грудь.

Kitty (cont'd)

What did you understand?

But the baby starts to yell for the breast. Kitty starts to undo her blouse. Levin shakes his head: he'll tell her some other time, or maybe not [Stoppard].

Естественная любовь – согласно сценарию Стоппарда – растворяет сексуальную сторону отношений в духовной, поглощает ее и – если можно так сказать – нейтрализует. Поэтому несмотря на «зажатость» требованиями к краткости сценария Стоппард оставляет сцены, связанные с братом Левина Николаем, за которым берется ухаживать Кити – мыть, укладывать на чистые простыни, облегчать его страдания небрежным, искренним уходом за ним. Здесь физиология, плоть представлены в неприглядном, отталкивающем виде. Но сцена ухода за Николаем, мытья его тела оказывается параллельной сцене купания младенца Мити – это по сути те же действия, и так же, как Николай, чувствующий после действий Кити облегчение, улыбается и Митя – и только родившийся, и умирающий отзываются не на собственно манипуляции с их телом, а на то чувство, которое этими действиями руководит.

Именно отношение к плоти и проходит красной нитью через весь сценарий. Левин в его рассуждениях с Федором о «душе и желудке» четко противопоставлен Стиве, для которого обед – важнейшая часть дня, да и вообще одно из главных удовольствий жизни:

Karenin

I've been on tour in the regions, a government commission... I'm sorry – I have come to tell you our connection must be severed. I'm going to divorce your sister.

Oblonsky

Divorce? Dear me, what are you talking about? Don't be in a hurry. Stay to dinner and later talk it over with Dolly –

Karenin

Prince Oblonsky, everything is over between our families.

Oblonsky

(reproachfully)

Alexei... divorce is one thing but dinner is quite another [Stoppard].

Но главным антагонистом темы естественной любви становится Анна Каренина. Стоппард искал «ход» к показу этого контраста. Внешне все «то же, что у всех» – физическое притяжение, соитие, беременность, рождение ребенка. Однако основным «надрывом» сцен связи Анны и Вронского становится именно чувственность, открытие «секса для себя», чему Стоппард

уделяет пристальное внимание в ремарках и пояснениях к ходу сценария. Этот «секс для себя» вытесняет все остальные естественные процессы любви, не исключая и рождение ребенка. Анна загнана в угол – конечно, этому способствует и высшее общество, осуждающее ее сожитительство с Вронским. Но в большей мере она загоняет себя в угол сама. Лихорадочная работа ее воображения направлена на ту самую «математику любви», которую сумел преодолеть Левин. Она строит причинно-следственные связи, логику отношений поверх простого доверия человеку, которого она полюбила: «Ты должен ненавидеть меня». Ни слова, ни поступки Вронского, в сценарии построенные как прямое доказательство его бесконечной, искренней любви к Анне, не становятся для нее весомыми – она доверяет только собственному ходу мысли. Подмена «живой жизни» умозрительной и становится главной причиной трагедии. Путь под колеса поезда выстроен у Стоппарда как неумолимая логика характера Анны, оказавшейся во власти собственных страхов и депрессии вопреки естественному ходу вещей. Дети не могут удержать мать от ее поступка, поскольку Анна не связана с ними физически – Сережа существует в пространстве, отгороженном от Анны в силу ее поступков, маленькая Аня оказывается вообще вне поле ее зрения – она спрашивает о ней и узнает от слуг, что девочку купали, кормили, что с нею все в порядке. Нет сцен «Анна и младенец», «отрицательной» параллелью к сцене «Кити и Митя» как раз и становятся эпизоды вопрошаний: «Как там Аня?»

В сцене ссоры Стоппард избирает резкий выпад Анны против матери Вронского:

Vronsky

I hide nothing from you.

Anna

Why do you care about the divorce? What has it got to do with us loving each other?

Vronsky

Until we're married, our daughter is legally Karenin's. I care about it because we need to be free to marry.

Anna

You're perfectly free to marry anyone your mother wants.

Vronsky

But we aren't talking about –

Anna

Yes, we are, and, by the way, compared to your mother I'm the Virgin Mary.

Vronsky is silent with anger. He gets up and goes out, returning with his hat in his hand.

Vronsky

Is there anything you wish to say to me?
She remains silent. He leaves again. She lights a cigarette [Stoppard].

Оставшись наедине с мыслью о собственной преступности и ненужности никому, Анна не хочет внимать тому, что говорят ей окружающие – Долли, Вронский, слуги. Она совершенно одинока на железнодорожной платформе, в сценарии очевидно, что Стоппард стремился передать такую затерянность, невозможность пробраться «к себе самой». Ее видение – «Вронский» и «Со-рокина» в окне поезда – становится для нее решающим.

Значимым элементом сценария следует считать развязку – луг, где играют Сережа и Аня, Каренин – их счастливый отец, с которым они явно чувствуют себя поистине родными. Параллелью цветущему лугу идет сцена сражения, в котором Вронский находит свою смерть – он тоже не может обрести смысла существования без Анны, как она не могла почувствовать этот смысл в своих представлениях о жизни без него – тысячи раз переживая ситуацию брошенности.

Стоппард «сводит своды» по-своему, но это кинематографический вариант достаточно глубокого проникновения в эстетику и идеи Толстого. Видение режиссера делает финал фильма несколько иным – здесь цветущий луг прорывается в опустевший театр, заполняет его, торжествует победу над «косным», искусственным пространством механических кукол, марионеток, исполняющих свои роли в декорациях большого света.

Стоит сказать и о целом ряде деталей, создающих символическое пространство. Они отличаются от окончательного «визуального варианта», но помогают понять замысел Стоппарда. Так, сценарий открывается крупными планами: пальцы делают что-то. Вначале это пирожки, которые пекут в доме Левина (и сразу следом сцена приема родов в телятнике у коровы и разговор Левина с дворовой: «Бык делает то, что вы никак не соберетесь сделать, барин»), затем пальцы брадобрея, приводящего в порядок Стиву, наконец, пальцы Анны, разворачивающие письмо Стивы с просьбой приехать и помочь вернуть жену. Все эти «рабочие» и «праздные» пальцы подменяют в этих сценах *персональность* имперсональностью – «нечто» происходит, это ход и бег времени, неумолимая смена одних событий другими.

Значима и такая «вольная» деталь, как игрушка, которую Сережа вынимает из подарочной коробки, привезенной Анной, – большая марионетка. Это символ самой Анны, запутавшейся в веревочках, в тех, кто их дергает, – ставшей одновременно куклой и кукловодом этой куклы, потерявшей в собственных оценках и ощущениях.

Для Стоппарда мир «Анны Карениной» – это мир плоти, с которой каждый человек обязан выстроить «божьи» отношения. Совесть оказывается

главным судьей, который и не позволяет жить счастливо во грехе, а единственное преодоление плотского греха – это естественное существование в гармонии с другим человеком. Все социальное здесь – лишь обстоятельства, в которых гармоничным людям легко обрести свое место, а негармоничным – усилить свою дисгармонию. Эти камертоны стоппардовской интерпретации были чутко уловлены и усилены в режиссерских решениях Джо Райта.

Литература

McRum R. Tom Stoppard: ‘Anna Karenina comes to grief because she has fallen in love for the first time’ // *The Guardian*. 2012. 02 Sept. – URL: <http://www.theguardian.com/film/2012/sep/02/tom-stoppard-anna-karenina-tolstoy> (дата обращения: 12.01.2014).

The WGA West’s Laurel Award recipient talks to THR about wrestling with Leo Tolstoy and winning an Oscar for “Shakespeare in Love.” // *The Hollywood Reporter*. 2013. 15 Febr. – URL: <http://www.hollywoodreporter.com/news/wga-awards-anna-karenina-screenwriter-420819> (дата обращения: 12.01.2014).

Stoppard T. Anna Karenina : Screenplay based on the novel by Leo Tolstoy. – URL: <http://www.focusawards2012.com/scripts/AnnaKarenina.pdf> (дата обращения: 15.11.2013).

А. В. Лашкевич

ГЕРМЕНЕВТИКА МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКОГО ЖАНРА: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ МИФОПОЭТИКА АМЕРИКАНСКИХ РОК-БАЛЛАД (ДЖИМ MORRISON И ГРУППА «DOORS»)

В предыдущей работе на эту тему¹ автором был отмечен сложный и противоречивый характер взаимоотношений двух соседствующих культурно-коммуникативных практик (видов искусства) – литературы и музыки. После разрушения их изначального «синкретизма» в пра-культурных архаиках мифа, на протяжении всего исторического «осевого времени», они фактически существуют порознь, сохраняя единство лишь в отдельных жанрах (опера, оперетта, мюзикл) или в низовых, фольклорных областях культуры (частушка, песня, романс). Одновременно можно отметить и их постоянную

1 См.: Лашкевич, А. В. Пауза. Деконструкция конвенций в литературе и музыке // Слово и музыка: материалы науч. конф. памяти А. В. Михайлова / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М., 2008. Вып. 2. С. 12-28.